

Martin Geck (Dortmund)

Roland Barthes: »Rasch«

Die Sprachwissenschaftlerin Julia Kristeva hat zwischen dem vorfindlichen »Phänotext« und dem untergründigen »Genotext« der Sprache unterschieden. Letzterer ist »die Gesamtheit der unbewussten, subjektiven, gesellschaftlichen Beziehungen in der Form von Angriff, Aneignung, Zerstörung und Aufbau«.¹ Roland Barthes hat in seinem Essay »Rasch« diese Gedanken weitergedacht: »In den *Kreislarian* von Schumann höre ich eigentlich keine Note, kein Motiv, keine Zeichnung, keine Grammatik und keinen Sinn heraus [...]. Nein, was ich höre, sind Schläge: Ich höre das im Körper Schlagende, das den Körper Schlagende, oder besser diesen schlagenden Körper.«² Ich stelle die Frage, welche Impulse dieser Text traditioneller Musikanalyse zu geben vermag und wo er sie transzendiert.

Der Essay »Rasch«, erstmals 1975 in der Festschrift für den Linguisten Emile Benveniste veröffentlicht, würde hier wenig interessieren, wenn er nicht von einem inzwischen bekannten Philosophen stammte – Roland Barthes. Somit ist er zitierfähig und diskussionswürdig, während er anderenfalls höchstens als exotischer Text zur Kenntnis genommen würde. Doch auch unter dem Namen »Barthes« und bei wohlmeinenden Mitgliedern unserer musikwissenschaftlichen Zunft begegnen ihm von Anfang an Vorbehalte: »Das mag interessant sein, als origineller Aufhänger für einen Aufsatz dienen, doch es ist nicht generalisierbar. Wir können nicht in jedem Stück die Körper schlagen hören, nicht in den *Kinderszenen* ebenso merklich wie in den *Kreislarian*, oder in der *Zauberflöte* oder in der Neunten Symphonie.« Dieser Ansatz – so resümiert man gern – möge originell sein, doch er trage nicht weit. Keinesfalls könne er unsere traditionellen Analysemethoden ersetzen. Das soll er auch nicht. Aber er möchte sich neben sie stellen – nicht als Ausnahme, sondern als Regel, die man nicht in Regeln fassen kann.

Warum das? In einer Musikwissenschaft, die im Kreis der Kulturwissenschaften ihre Geltung behalten will, muss neben den musiktheoretischen ein zeitgemäßer ästhetischer Diskurs treten. Und vor allem die deutschsprachige Musikwissenschaft muss sich klarmachen, dass sie sich nicht länger auf ihren Lorbeeren ausruhen kann, die nicht zuletzt auf analytischem Gebiet liegen. Sie wird sonst zu dem, was sie gern von den anderen vermutet – zum schmalspurigen Sonderling. Nun soll hier Barthes nicht zu einem Highlight des ästhetischen Diskurses hochgejubelt, vielmehr als Beispiel genommen werden – freilich ein besonders interessantes, weil ebenso unbequemes wie produktives. Und der Text »Rasch«

1 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974; deutsch, *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus dem Franz. übers. und mit einer Einl. vers. von Reinold Werner, Frankfurt a.M. 1978, S. 30.

2 Roland Barthes, »Rasch«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, aus dem Franz. von Dieter Hornig (= Kritische Essays 3), Frankfurt a. M. 1993, S. 299–311, hier: S. 299.

soll nicht im Einzelnen analysiert, sondern unter zwei grundlegenden Aspekten betrachtet werden. Zum einen geht es um die Unterscheidung von Phäno- und Genosprache, zum anderen um den Gebrauch der Metapher.

Die Unterscheidung von Phäno- und Genosprache stellt Julia Kristeva, Mitstreiterin von Barthes in der damals berühmten Tel-Quel-Gruppe, in ihrem Buch *Die Revolution der poetischen Sprache*³ vor. Phänosprache ist die gesprochene, rational fassbare Sprache, Genosprache ihr triebhafter Untergrund, die »Gesamtheit der unbewussten, subjektiven, gesellschaftlichen Beziehungen in der Form von Angriff, Aneignung, Zerstörung und Aufbau in der Eigenschaft positiver Gewalt«.⁴ Annäherungsweise gesagt: Genosprache vertritt das freudsche »Es«, oder: die beständigen Energien des Körpers, die Sprache – oder eben: Musik – werden wollen. Der Beginn des Essays »Rasch« macht deutlich, dass es Barthes bei seiner Beschreibung der *Kreisleriana* vor allem auf die Genosprache ankommt. Ich komme auf den ersten vorweggenommenen Einwand zurück: »Das klingt interessant, kann jedoch eine schulmäßige Analyse nicht ersetzen.« Und ich wiederhole: Das soll es auch nicht. Ich will keineswegs, um mit Barthes zu sprechen, die Wissenschaft ablösen, »die unfähig ist, den Körper wiederherzustellen«, und verdamme auch nicht mit Barthes Kompositionslehrbücher als »ideologische Gegenstände, die den Sinn verfolgen, den Körper zunichte zu machen«.⁵ Ich lade jedoch dazu ein, sich nicht von vornherein gegen Barthes' Text abzugrenzen, ihn auch nicht von einer Metaebene aus zu betrachten, sondern sich auf ihn einzulassen: Was macht er dann mit mir, wie kann er mein Schreiben über Musik inspirieren – dergestalt, dass ich dem »Text« der Musik meinen eigenen »Text« gegenüberstelle, wie Barthes sich das vorstellt. Ich bin der Auffassung, dass die Vorstellung einer Genosprache, einer Körpersprache der Musik, weiter trägt, als dieses eine Beispiel es deutlich machen kann, und stelle wenigstens zwei weitere Beispiele zur Diskussion. Zunächst eine vermeintlich unscheinbare Stelle aus dem 1. Satz von Schuberts *Unvollendeter*: Ist Takt 21 wirklich nur ein »eingeschobener Takt«, wie ein so kluger Analytiker wie Stefan Kunze etwas hilflos feststellte,⁶ oder bedeutet dieser unheilschwangere Bläser-Einwurf nicht viel mehr – eben ein aggressives Signal des Körpers im Sinne von Barthes? Oder der von Gustav Mahler selbst so genannte »Schrei des Ekels« im Scherzo seiner 2. Symphonie ab Takt 465.

Ich könnte Dutzende solcher Beispiele vor allem aus der Musik seit Beethoven bringen, die dokumentieren würden, dass es sich nicht um Randerscheinungen handelt, die man notfalls auch formanalytisch in den Griff bekommt, sondern um gewichtige Hinweise auf eine Ausdrucks-Ebene, die unsere musikwissenschaftliche Tradition vernachlässigt, weil es für sie keine Sprache gibt. Barthes bietet eine Sprache an – vielleicht gibt es andere Sprachen.

Ich kann das nicht näher ausführen, komme vielmehr zum zweiten Aspekt des Barthes-Textes: der Metapher. Indem wir uns an Barthes' Vorstellung vom Körper nicht festbeißen,

3 Vgl. Anm. 1.

4 Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 30.

5 Barthes, »Rasch«, S. 306f.

6 Stefan Kunze, *Franz Schubert. Sinfonie b-Moll. Unvollendete* (= Meisterwerke der Musik 1), München 1965, S. 13.

sie vielmehr als eine Metapher betrachten, sind wir im Zentrum seines Denkens. Denn wie er selbst sagt, braucht es zu seiner Art der Deutung »ein metaphorisches Vermögen«⁷. Und das ist meine zweite Einladung an Sie im Anschluss an den Barthes-Text: Bedienen wir uns beim Reden über Musik der Metapher.

Die zahllosen Definitionen von Metapher von Aristoteles bis Ricœur sollen hier nicht interessieren. Wichtiger ist ein Blick auf Funktion und Wirkung der Metapher.

1. Nach Auffassung traditioneller Philosophie, die in der Frühromantik eine letzte Blüte erreicht, ist die Welt überhaupt nur in Metaphern lesbar. Pragmatisch gesprochen: Metaphorische Wendungen füllen semantische Leerstellen in unserem Wortschatz aus: Sie finden Worte für etwas, das sich anders gar nicht sagen ließe.

2. Bei der Bildung von Metaphern ist der Autor gefordert. Metaphern bringen damit ein interaktives und produktives Moment in die Beschreibung. Das entspricht vollkommen den Ansichten von Barthes, der in seinem Werk *Die Lust am Text* ein »fortwährendes Hart- und Starrwerden«, eine »Verdickung« der Sprache beklagt.⁸ Ihr kann die Metapher entgegenwirken. Ich möchte es so formulieren: Eine gute Metapher verschafft dem Kunstwerk einen Zuwachs an Sein. Denn jede originelle Metapher durchbricht alte Sehgewohnheiten, transportiert das Betrachtete in eine neue Welt. (Was originell, was abwegig ist, muss der Diskurs entscheiden!)

3. Pointiert äußert Umberto Eco, der Metapher gehe ein Wahrnehmungsschock voraus. Ich möchte das an einem extremen Beispiel exemplifizieren: dem Anfang von Paul Celans Gedicht *Die Todesfuge*. Die Metapher »Schwarze Milch der Frühe« ist nur aus einem Wahrnehmungsschock angesichts der Gräueltaten des Nationalsozialismus verständlich. So viel die Semiotik auch daran interessiert wäre: Der sinnvolle Umgang mit Metaphern lässt sich nicht in Regeln zwingen. Das macht das Thema im Kontext der Wissenschaft anfechtbar. Jeder muss befürchten, dass seine persönliche Metapher als unwissenschaftlich und subjektiv verschrien wird, und möglicherweise bringt ein anderer eine ganz andere Metapher! Doch muss das ein Unglück sein? Es genügt, die Möglichkeit der Falsifikation zu haben. Dass es sie gibt, macht bereits unser Beispiel, Barthes »Rasch«, deutlich: Niemand wird auf den Gedanken kommen, die auf die *Kreisleriana* angewendeten Metaphern ohne weiteres auf die *Kinderszenen* Schumanns zu übertragen, oder gar auf Bachs *Weihnachtsoratorium*. Musikgeschichte und -ästhetik lehren uns, dass die eigentliche Antwort auf Kunst die Kunst ist. Ein Kunstwerk spiegelt sich im anderen, eins ist die Metapher des anderen. Die Antworten der Musikwissenschaft auf die Kunst sind zwar verbaler Art. Doch wer sagt, dass die Rede der Musikwissenschaft nicht auch Rede-Kunst sein könne und dürfe? Der amerikanische Historiker Hayden White hat Klio als Herrin der Geschichtsschreibung neu zu Ehren gebracht – eine Muse. Für ihn heißt Geschichtsschreiben Dichten! Könnte dies nicht viel mehr für Musikgeschichte-Schreiben gelten? Das hat nichts mit schlechtem Feuilleton oder bloß blumiger Redeweise zu tun, also mit willkürlichem Einsatz von Worten und Sätzen. Große Dichter wie Goethe, Schiller oder Hölderlin haben sich der Metapher mit einem hohen Maß an Reflexion bedient und da-

7 Barthes, »Rasch«, S. 307.

8 Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M. 1974, S. 64.

rüber auch berichtet. Auch in den Kunstwissenschaften gilt für die metaphorische, die dichterische Redeweise: Metaphorische Rede, die im gemeinsamen Diskurs überzeugt, erfolgt fast immer vor dem Hintergrund von Wissen und Erfahrung. Zurück zu Roland Barthes. Fraglos steht seine Rede über Musik in einer spezifisch französischen Tradition, zu der Marcel Beaufils, Vladimir Jankélévitch, Claude Lévi-Strauss oder Gilles Deleuze gehören. Und es ist kaum ein Zufall, dass sich in Frankreich eine Musikwissenschaft nach deutschen oder angelsächsischen Maßstäben niemals wirklich hat etablieren können. Schließt eines das andere aus? Gerade auf einem Kongress, der dem internationalen Brückenschlag dienen soll, darf man vielleicht die Hoffnung aussprechen, dass es hier zu einer Verschmelzung kommt. Und wenn es mir hier auch vor allem um Anregungen der französischen Seite ging, so ist doch festzustellen, dass es eine große deutsche Tradition im metaphorischen Sprechen über Musik gibt: Sie gründet in Personen wie E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Ernst Bloch. Man bemerkt, dass deren Erfahrungswelt vor allem die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts gewesen ist. Wir könnten einmal den Spieß umdrehen und uns fragen, welches Bild wir von der deutschen Musik von Beethoven bis Mahler und Schönberg hätten, wenn wir ohne Metaphern auskommen sollten! Das ist eine Ermutigung und zugleich eine Einschränkung. Metaphern bewähren sich vor allem bei Musik, die uns nahe geht. Geht uns die Musik, über die wir sprechen, nahe, und darf das in unsere Arbeit einfließen?

(Die Vortragsfassung wurde beibehalten.)